

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

7. Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq

Gracq/Gautier – 979-10-231-2015-8

PUPS

STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

Série « Bibliothèque des styles »

1. *Styles, genres, auteurs*
Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo,
Aragon
2. *Styles, genres, auteurs*
Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
3. *Styles, genres, auteurs*
La Chanson de Roland, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
4. *Styles, genres, auteurs*
La Queste del Saint Graal, Louis Labé,
Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,
Tocqueville, Michel Leiris
5. *Styles, genres, auteurs*
Marguerite de Navarre, Cardinal
de Retz, André Chénier, Paul Claudel,
Marguerite Duras
6. *Styles, genres, auteurs*
La Suite du roman de Merlin, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne Claire Gignoux

René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire dans les « Feuilles d'Hypnos »
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné & Christelle Reggiani (dir.)

Série « Études linguistiques »

- Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes
- Par les mots et les textes. Mélanges de
langue, de littérature et d'histoire des sciences
médiévales offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)
- Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
*(Questions empiriques et formalisation
en syntaxe et sémantique 4)*
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr & F. Corblin (dir.)
- La Polysémie*
Olivier Soutet (dir.)
- Cohérence et discours*
Frédéric Calas (dir.)
- Indéfini et prédication*
Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)
- Études de linguistique contrastive*
Olivier Soutet (dir.)
- Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)
- Les Moyens détournés d'assurer son dire*
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,
Diderot, Verlaine, Gracq



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'Équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN papier : 978-2-84050-549-5
PDF complet – 979-10-231-2005-9

Préface – 979-10-231-2006-6
Du Bellay/Lardon – 979-10-231-2007-3
Du Bellay/Monferran – 979-10-231-2008-0
Rotrou/Susini – 979-10-231-2009-7
Diderot/Berlan – 979-10-231-2010-3
Diderot/Calas – 979-10-231-2011-0
Verlaine/Fromilhague – 979-10-231-2012-7
Verlaine/Wanlin – 979-10-231-2013-4
Gracq/Colas-Blaise – 979-10-231-2014-1
Gracq/Gautier – 979-10-231-2015-8

Réalisation 3D2S (Paris)
d'après la charte graphique de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

REMERCIEMENTS

Nous exprimons nos plus vifs remerciements à l'UFR de langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui ont permis l'existence de la journée d'études du 10 novembre 2007, puis celle de ce livre, qui reprend l'essentiel des communications alors prononcées. Toute notre gratitude va également à Jean-Louis de Boissieu, qui, avec son amabilité inégalable, et malgré des délais extrêmement courts, a bien voulu accepter d'en rédiger la préface.

CINQUIÈME PARTIE

Julien Gracq

« LA CLAIRIÈRE ÉTAIT COMME UNE ÎLE... »
COMPARAISON ET APPROXIMATION EN *COMME*
DANS *UN BALCON EN FORÊT*

Antoine Gautier
Université de Caen-Basse Normandie,
Paris IV-EA 4089 « Sens, texte, histoire »

Rapprochement générateur de la « lumière de l'image », l'analogie¹ est « l'activité » fondamentale de la poétique surréaliste. André Breton n'a pas manqué d'en souligner la puissance heuristique, mais, lorsqu'il en vient au cas précis de la comparaison, dont le relateur² est explicite, il la rejette, considérant qu'elle transgresse le principe de fortuité qui régit l'association d'idées. Il en résulte selon lui que la comparaison, *a fortiori* celle qui fait usage du morphème *comme*, ne produit pas « l'étincelle » de l'image³. Quelle que soit la distance prise par Julien Gracq vis-à-vis des positions surréalistes – distance du critique au premier chef –, il semble que cette conception, à son axiologie près, peut éclairer la lecture d'*Un balcon en forêt*. S'il est vrai que le morphème *comme* rend explicite la relation analogique qu'il met en place, il n'a pas la fade platitude que lui prête Breton. Dans nombre de cas, au contraire, *comme* oscille entre comparaison et approximation, étendant l'*à-peu-près* des faits à l'activité du descripteur, autrement dit de l'objet regardé au sujet regardant. L'ambiguïté s'installe⁴ : si « la clairière [est] *comme* une île » (p. 31⁵), doit-on comprendre que c'est leur ressemblance objective qui convie à réunir des réalités disparates, ou bien est-ce la parole qui se replie, devenue secrète ou

- 1 Dans la tradition aristotélicienne, l'analogie ne désigne pas la ressemblance établie entre des entités ou des situations, mais une relation de proportionnalité du type *A est à B ce que C est à D*. (Voir Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977, p. 127 sqq.). On adopte ici la première acception, qui est la plus courante.
- 2 Michel Pierrard, « *Comme*, relateur de prédicats », *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, n° 25-2, 1999, p. 153-168.
- 3 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 49.
- 4 Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, t. II : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983, p. 141.
- 5 Toutes nos références, désormais dans le texte, renvoient à *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958. Nous soulignons.

résignée devant l'incommunicabilité du monde ? D'abord examinée au prisme de la linguistique, qui contribuera à l'éclairer, cette dualité se révélera un enjeu essentiel de l'écriture d'*Un balcon en forêt*. Dans ce récit où se joue constamment l'évitement du réel, où l'Histoire même est tenue à distance par la frontière artificielle d'un *comme*, on observera comment l'auteur associe le morphème à l'élaboration d'une poétique du « rêve éveillé⁶ ».

FONDEMENTS MORPHOSYNTAXIQUES ET SÉMANTIQUES

144 À l'instar de la plupart des mots grammaticaux, *comme* connaît un spectre d'emplois très étendu, que la nomenclature distribue dans plusieurs classes grammaticales, mais subsume le plus souvent à un unique polysème⁷. Quoique cette hypothèse désormais courante soit étayée par l'étymologie (tous les *comme* sont issus de l'adverbe latin *quomodo*), c'est sur ses propriétés syntaxiques et sémantiques qu'il faut fonder l'unité du morphème. Or, les opinions sur ce point sont encore partagées, mais, si elles ne s'accordent pas sur la lettre, du moins voient-elle souvent dans le *comme* prototypique, qui compare deux structures propositionnelles, un mot tenant principalement de l'adverbe relatif⁸. En effet, dans ce cas, ses caractéristiques sont celles d'un mot subordonnant porteur d'un sens indéfini⁹, qui sature une position adverbiale dans la sous-phrasé et qui confère à celle-ci une fonction similaire dans la phrase matrice ; ainsi, dans « Les avions disparurent comme ils étaient venus » (p. 201), la sous-phrasé « comme ils étaient venus » se laisserait décrire comme une subordonnée relative sans antécédent fonctionnant comme adverbe dans le cadre de la phrase matrice, *comme* ayant, dans la sous-phrasé, la fonction d'un circonstant intégré du verbe *venir*.

Ce schéma canonique est cependant loin d'être le plus fréquent dans le corpus, la grande majorité des segments introduits par *comme* étant non-propositionnels¹⁰. On rencontre bien davantage de SN ou de SP : « il

6 Julien Gracq, *Lettrines ; Œuvres complètes*, éd. Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995, p. 153.

7 Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, « La polysémie de *comme* » dans *La Polysémie*, dir. Olivier Soutet, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 267-292.

8 C'est le cas de C. Fuchs et P. Le Goffic (*ibid.*). Voir la description formelle de Marianne Desmets, *Les Typages de la phrase en HPSG : le cas des phrases en comme*, thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2001, p. 57 sqq.

9 De même que le contenu notionnel du pronom relatif *qui* dépasse dans l'abstraction les notions « dont les substantifs et les adjectifs sont porteurs » (Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 176), *comme* dénote une manière indéfinie.

10 Plus de 75 % des occurrences de *comme* comparatif du corpus sont de type *comme* SN/SA/SP.

abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse » (p. 84). Que l'on décrive ce phénomène comme une ellipse et qu'on le rapproche de faits de coordination¹¹, ou qu'on l'assimile à une réduction proche de celles que permettent les interrogatives enchâssées¹², on doit reconstituer pour l'analyse l'étape (fictive) d'une prédication complète : *Il abordait à la lisière des bois comme (on aborde) au rivage d'une île heureuse*. Il est notable que cette hypothèse exclut la possibilité de voir dans *comme* comparatif une préposition¹³ mais préserve sa nature adverbiale. De fait, le comportement du segment *comme X* dans la matrice corrobore largement cette idée : à l'instar de certains adverbes¹⁴, il peut affecter le prédicat verbal de la phrase hôte, comme dans « Les avions disparurent comme ils étaient venus », ou porter sur la relation prédicative dans son ensemble : « il se hérissait d'instinct, comme la peau se durcit et se rétracte au-devant d'une fine pointe qui la menace » (p. 73). Il peut aussi modifier un prédicat adjectival apposé : « un layon fuyait à travers les arbres, étroit comme une passée de bête » (p. 19) ; enfin, il lui est possible de s'adjectiver à divers degrés et d'occuper une position d'attribut (« la clairière était comme une île ») ou d'épithète : « ce n'était pas une maison comme les autres » (p. 25). Dans l'usage, cependant, l'arrimage du segment *comme X* est souvent bien plus lâche, et, comme on le verra, Gracq ne manque pas d'en tirer parti. Mais l'ambiguïté se joue à un niveau supérieur lorsqu'une même séquence donne lieu à deux interprétations ; ainsi, il n'est pas rare qu'une construction comparative connaisse une lecture approximante concurrente.

Dans la plupart des cas, il n'y a pas d'hésitation possible : « puis la vallée devenait un instant comme teigneuse » (p. 11). Ici, *comme* ne possède aucune des propriétés évoquées plus haut : il est supprimable¹⁵ et ne constitue pas une tête syntagmatique ; sémantiquement, il ne compare pas deux relations mais modalise une prédication existante, et enfin il peut se paraphraser par *en quelque sorte* ou *pour ainsi dire*. Cependant, aussi justes que soient ces critères, quelques occurrences demeurent problématiques et réclament, pour être interprétées, le secours d'un plus large contexte ; c'est, par excellence, le cas de « la clairière était comme une île au milieu de la menace vague qui semblait monter de ses bois

11 M. Desmets, *Les Typages de la phrase en HPSG*, op. cit., p. 125 sqq.

12 Par exemple : « Quelqu'un habite par là, mais je ne sais pas qui/où/pourquoi. » Voir sur ce point Bart Defrancq, *L'Interrogative enchâssée*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005, p. 147.

13 Michel Pierrard, « *Comme* préposition ? Observations sur le statut catégoriel des prépositions et des conjonctions », *Travaux de linguistique* (Gand), n° 44, 2002, p. 69-79.

14 La typologie qui suit est reprise en partie de Nathalie Fournier et Catherine Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, n° 18, à paraître.

15 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 141.

noirs » (p. 31¹⁶). L'interprétation comparative (*la clairière était semblable à une île*) demeure prégnante, il est vrai, mais rien ne proscrit la suppression de *comme* ou sa paraphrase modalisante, qui signalent un tour approximant (*la clairière était pour ainsi dire une île*).

Loin d'être trivial, ce fait semble éclairer le saut qualitatif qui s'opère de la comparaison à la métaphore. À la limite, cette solution de continuité qu'on veut voir entre elles et qui conduit à les hiérarchiser¹⁷ semble se réduire : le *comme* approximant occuperait ainsi l'interstice existant entre la « déviance » métaphorique et la comparaison, simple « paraphrase qui détend la force de l'attribution insolite¹⁸ ». Car, tandis que la métaphore assume son illogisme, la comparaison le désamorce en l'explicitant ; mais l'approximation, elle, s'arrête en chemin : elle dénonce avant son assumption complète « l'impertinence¹⁹ » métaphorique et révèle le doute qui pèse sur les mots. Sans qu'on puisse parler d'un système, il est clair que ces relations invitent à ne pas cloisonner ces phénomènes. Or, comme on va le voir, l'écriture d'*Un balcon en forêt* emprunte constamment ces points de passages entre métaphore, comparaison et approximation, qui témoignent d'une même tension constitutive de l'analogie.

146

POÉTIQUE DE *COMME* : ENTRE ASSIMILATION ET DISSIMILATION

La comparaison en *comme* ressortit à la « mise en relation, par un relateur explicite et spécifique, de deux notions de type nominal et de fonctionnement homologue, dont la première (le comparé) est actualisée et la seconde (le comparant) virtuelle²⁰ ». Cette définition ne doit pas masquer le caractère asymétrique de la relation. On sait notamment que les propriétés constituant le motif²¹ de la comparaison (ci-après « confus et égarant ») sont présumées²²

16 Ou encore : « il promenait les yeux autour de lui comme pour y chercher la coûteuse blessure qui faisait le matin si pâle » (p. 86) ; « elle se retournait à demi et semblait jeter sous le capuchon de sa pèlerine un coup d'œil en arrière, comme pour mesurer de combien Grange s'était rapproché [...] » (p. 53).

17 C'est la position tenue notamment par Michel Le Guern et Paul Ricœur. Mais ces derniers s'élèvent surtout (à juste titre) contre la conception selon laquelle la métaphore est une comparaison réduite (Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973 ; Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975).

18 *Ibid.*, p. 251.

19 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 6.

20 *Ibid.*, p. 139. La dernière partie de la définition vaut pour la comparaison comme figure. Il est possible par ailleurs de comparer deux entités actualisées, mais, selon certains, cela ne relève pas de la stylistique.

21 Le motif d'une comparaison est l'ensemble des propriétés communes au comparé et au comparant, qui motive l'analogie.

22 Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992, p. 208-209. Il en résulte naturellement que « l'invention n'est pas du côté du comparant » (*ibid.*).

pour le comparant (« la mer ») : « L'obscurité de la forêt [...] paraissait soudain plus vaste, plus douteuse, confuse et égarante comme la mer » (p. 194). De ce fait, c'est le comparant qui constitue la source de l'analogie, et le comparé la cible²³. Ainsi orienté, le processus n'évoque plus rien de symétrique ni de figé. Il n'échappera à personne, cependant, que ce schéma est simplificateur ; en réalité, la comparaison tend vers l'assimilation des réalités (puisque leur similitude invite à les rapprocher) mais, ce faisant, elle contribue à les distinguer davantage (car *comme* demeure la manifestation iconique de leur dualité)²⁴.

Ce caractère dialectique de l'analogie semble se muer dans *Un balcon en forêt* en une ressource poétique : alternativement, la comparaison souligne l'altérité ou l'identité²⁵. Dans le premier cas, la combinaison de facteurs syntaxiques et sémantiques tend à appuyer la distinction des domaines conceptuels impliqués dans l'analogie. Lorsqu'il est fait usage de clichés intensifs²⁶, l'identification du comparé au comparant est ténue, voire inexistante ; en un sens il s'agit moins d'une comparaison que d'une prédication assortie du haut degré²⁷. Si Gracq recourt au cliché lorsqu'il peint Mona « souple comme un faon » (p. 56), ce n'est qu'en le remotivant²⁸. En revanche, lorsque le motif est un trait prototypique du comparant, mais cette fois sans l'apport du haut degré, la comparaison devient une pure caractérisation : « c'étaient des bouleaux, des hêtres nains, des frênes, de petits chênes surtout, ramus et tordus comme des poiriers » (p. 19). En l'occurrence, on ne voit guère d'enjeu à identifier les « petits chênes » aux poiriers dont ils tiennent leur aspect « ram[u] et tord[u] » ; le rapport entre les domaines conceptuels se limite alors à un transfert de qualité objective, ce qui selon certaines conceptions nous conduit aux limites de la figure. Peut-on produire la même analyse en lisant de Hervouët qu'il est « nyctalope comme un chat » (p. 27) ? Cela semble peu probant dans la mesure où Gracq semble là encore jouer sur le canevas des comparatives à parangon, mais en renouvelant cette fois la figure à travers son motif (au demeurant peu compatible avec le haut degré).

23 *Source* et *cible*, de même que *domaine conceptuel* sont repris de George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

24 En cela, elle rend explicite un trait essentiel de la métaphore : « Dans la métaphore, la ressemblance peut être construite comme le lieu de la rencontre conflictuelle entre le même et le différent [...] » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 250).

25 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 142.

26 Charlotte Schapira, *Les Stéréotypes en français*, Paris/Gap, Ophrys, 1999, p. 26-28.

27 Sarah Leroy, « Sale comme un peigne et méchant comme une teigne », dans *Intensité, comparaison, degré*, *Travaux du CERLICO*, n° 17-1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 255-267.

28 Gracq transpose le parangon *chat* (associé à la souplesse) dans l'isotopie sylvestre propre à Mona et à sa rencontre avec Grange.

Il semble que la syntaxe joue également un rôle dans la dissimilation des termes de la comparaison. À plusieurs reprises, Gracq exploite la faible intégration d'un segment comparatif afin de rendre la source plus saillante : « Comme le trou trop étroit d'une ruche, deux mois de cantonnement avaient gratté le plancher, les plinthes, et les murs du couloir à hauteur d'homme jusqu'à l'os » (p. 19). Le segment *comme N* a ici une portée extra-prédicative et établit une réelle analogie de situations²⁹, mais l'absence des abeilles correspondant au cadre *ruche* et l'escamotage des soldats par la métonymie impliquent un calcul interprétatif non négligeable pour restituer les quatre termes de la relation. À cela s'ajoute le fait que le segment comparatif est à la place initiale – propre aux compléments cadratifs, peu intégrés – et qu'il n'est pleinement compréhensible qu'à l'achèvement de la phrase. Ainsi suspendu, en attente de traitement, il acquiert dans la mémoire du lecteur une persistance qui le distingue nettement du comparé. La situation est sensiblement identique dans l'occurrence suivante :

148

comme un chaton qui fait ses griffes en rêve sur les chiffons de son panier, il savait qu'elle ne s'endormait à l'aise, de son second sommeil du matin, qu'au milieu d'un grand carnage de la literie (p. 102).

Au plan syntaxique, de surcroît, le segment *comme N* est séparé de sa matrice (et donc du comparé) par une frontière de domaine que l'interprétation doit franchir, à savoir la proposition rectrice « il savait ». L'impression première d'avoir affaire à une anacoluthie confère une visibilité particulière au comparant, ce que son poids syntaxique et son caractère narratif ne font qu'accentuer.

Ces dernières propriétés sont d'ailleurs déterminantes dans la dissimilation des termes de l'analogie. On peut ainsi avancer l'hypothèse qu'un comparant doté d'un certain poids syntaxique, cumulant notamment les déterminations, aura tendance à se détacher davantage du comparé. Un effet similaire est obtenu lorsque l'analogie associe des termes de type narratif : posant leur propre temporalité, les comparants propositionnels (ou nominaux pourvus d'expansions propositionnelles, du type *comme un N qui P*) acquièrent une certaine autonomie vis-à-vis du récit en élaborant une narration parallèle :

Quand on venait par la route, on pénétrait soudainement dans ce silence comme on retombe de l'autre côté d'une clôture, un peu étourdi, manquant de repères, attendant vaguement qu'une main se pose sur votre épaule (p. 179).

²⁹ Nathalie Fournier et Catherine Fuchs, art. cit. Il s'agit bien, cette fois, de l'analogie aristotélicienne.

Dans certains cas, Gracq va jusqu'à marquer l'autonomie de ces insertions diégétiques par un signe typographique :

Ce qui l'étonnait, c'était cette enflure brutale, cette manière tonitruante, tintamarresque, de planter le décor, et puis soudain cet oubli, ce vide – comme d'un ivrogne qui cogne d'abord sur la table à la fendre en deux, puis cherche obscurément du fond de ses brumes à se rappeler à qui au juste il en avait (p. 188).

La narration se trouve alors d'autant mieux mise en valeur qu'elle développe une allégorie *in praesentia* dotée d'une portée générale et d'une fonction illustrative³⁰.

Plus encore que les facteurs formels de poids ou d'intégration syntaxique, ce sont des critères sémantiques et pragmatiques qui vont conditionner le fonctionnement des comparaisons, et orienter l'effet de sens vers la dissimilation. La prise en compte de ces facteurs suppose toutefois une vision contextualisée de l'analogie, dans laquelle l'interprétation de la comparaison repose non seulement sur la confrontation explicite des deux domaines conceptuels mais aussi sur les interactions avec les contextes discursif et situationnel³¹. De fait, les figures d'analogie exploitent à la fois l'éloignement des domaines conceptuels et leurs rapports avec le contexte, de sorte qu'une même comparaison est susceptible de recevoir diverses interprétations. Dans *Un balcon en forêt*, l'analogie établie entre des soldats « vaguement allégoriques » (p. 173) et des pompiers prend place dans une série de confrontations opposant l'isotopie de la guerre à des réalités pacifiques, telles les fêtes populaires (p. 172) ou les spectacles de marionnettes (p. 73). La distance séparant les deux domaines assure le rendement de la figure et produit une dégradation burlesque, mais le contexte discursif n'ayant alors rien d'épique, la rupture de l'isotopie guerrière apparaît atténuée. Il n'en reste pas moins que les deux champs d'expérience sont mis en présence dans le même espace discursif, mais que seul l'un d'entre eux (le comparé) appartient en propre au cadre référentiel de la narration. Il revient alors au comparant de susciter d'autres points de vue, d'autres possibles, ce qu'il fait superlativement lorsque la comparaison introduit l'absurde ou le merveilleux dans le récit : « toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpite autour de sa fontaine » (p. 161). L'invocation d'un comparant surnaturel dans un contexte discursif et situationnel où, à première vue, les forêts magiques n'existent pas

30 Si l'apologue ou la parabole ne sont pas loin (voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 239), leur visée argumentative fait ici défaut.

31 Joseph Stern, *Metaphor in Context*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

relève en un sens du contrefactuel, et semble accentuer la dissimilation des termes inhérente à l'analogie.

Dans certains cas, cependant, *comme* distingue moins les notions qu'il ne les assimile l'une à l'autre. Chez Gracq, cette seconde tension constitutive de la comparaison est principalement alimentée par des procédés sémantiques. Au premier chef, c'est le nombre de propriétés communes aux deux termes de la relation comparative qui détermine sa motivation et, par conséquent, le degré d'assimilation de ses termes³². Le simple transfert d'une propriété objective du comparant vers le comparé, nous l'avons vu, signale une importante part d'arbitraire dans l'analogie et n'engage que très peu leur fusion³³. À l'inverse, des comparaisons fondées sur des motifs plus complexes tendent à assimiler les termes l'un à l'autre : « cette île de clair-obscur et de calme autour de lui devenait vénéneuse, comme l'ombre du mancenillier » (p. 227). Dans cette relation à trois termes (*île de clair-obscur – vénéneuse – ombre du mancenillier*), le partage du motif *vénéneux*, malgré la syllepse dont il est l'objet, conforte l'assimilation très aisée du comparant au comparé, puisque *île de clair-obscur* est, contextuellement, une périphrase de *l'ombre*. On touche là à un procédé particulièrement fécond dans le discours analogique de Gracq, dont l'une des constantes est la « surdétermination », autrement dit la motivation relative des analogies au sein du système des signes, des référents ou dans celui de l'œuvre³⁴.

150

En matière de comparaison, c'est principalement le « tissage isotopique » qui nous intéressera, c'est-à-dire le procédé par lequel l'auteur estompe les frontières de la comparaison pour s'approcher au plus près de l'infraction métaphorique. Ce processus s'amorce par exemple en assignant au comparant un trait du comparé : « l'immense et large courtine du château déroulée très haut au-dessus de ses maisons comme un bandeau royal qu'on étire à deux bras de toute sa longueur » (p. 143). Ici, l'adjectif *royal* n'échoit au comparant que par le biais du tissage isotopique qui engage la fusion des termes *courtine* et *bandeau*. Ce même transfert, du reste, peut s'opérer en sens inverse : « il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse » (p. 84). En ce cas, c'est le comparé qui hérite d'un trait du comparant : *aborder à* est en effet propre au domaine conceptuel associant *île* et *rivage*, et non à celui de *la lisière des bois*. Ce

32 L'analogie tend asymptotiquement vers l'identité mais n'atteint au mieux que la tautologie : *Il est comme il est*.

33 Le terme est repris de Joseph Grady, Todd Oakley & Seana Coulson, « Blending and Metaphor », dans *Metaphor in Cognitive Linguistics*, éd. R. Gibbs & G. Steen, Amsterdam, John Benjamins, 1999, p. 114. Par ailleurs, sur les rapports entre arbitraire et métaphore, voir Philippe Monneret, *Le Sens du signifiant*, Paris, Champion, 2003, p. 52-54.

34 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 226-238.

procédé qui ressortit somme toute à l'hypallage peut atteindre un certain degré de complexité : l'évocation de la main de Grange qui pend « de son lit *au-dessus de la Meuse* comme du bordage d'une barque » (p. 16³⁵) laisse apparaître que la précision géographique au sujet du *lit* est exacte d'un point de vue référentiel, mais qu'elle ne doit sa pertinence pragmatique qu'au comparant *barque*, qu'elle remotive en retour. Cela montre assez que la comparaison n'a, chez Gracq, rien d'hermétique, et qu'elle est souvent étayée par des réseaux de métaphores qui favorisent la fusion des termes qu'elle réunit.

Comme on l'a montré, l'équilibre précaire entre *même* et *autre* qui est caractéristique de l'analogie peut affecter jusqu'à la mécanique du discours, et donner lieu à l'approximation. Dès lors, ce ne sont plus les catégorisations présidant à l'organisation du réel qui se trouvent brouillées³⁶, mais les instances mêmes du récit, en l'occurrence la voix du narrateur extra-diégétique et le point de vue du personnage, qui entrent en résonance³⁷. De la sorte, avec *comme* approximant, le narrateur se fait l'écho d'incertitudes vraisemblablement imputables au personnage : la plupart de nos occurrences, en effet, prennent place dans des contextes discursifs fortement structurés par la vision « avec » : contemplation muette du paysage (« puis la vallée verte devenait un instant comme teigneuse » [p. 11]) ou discours intérieur (« “Tous les quatre” songeait-il en poussant sa porte, et il se sentait comme une envie de siffloter » [p. 41]). Si dans ce dernier cas, le flottement semble affecter simplement les *qualia*³⁸ de Grange, subissant ou simulant l'ineffable, la première occurrence, elle, relève bien de la métaphore (*la vallée est teigneuse*), mais d'une métaphore qui se désavoue sitôt franchi le seuil de l'impertinence prédicative. Doit-on y voir un pis-aller face à l'absence du mot juste ou bien le fruit d'une hardiesse renonçant trop tard ? Cela semble impossible à déterminer – mais il est peu plausible que Gracq se contente sans raison d'un à-peu-près. Il n'en demeure pas moins que l'usage qu'il fait du morphème *comme* joue constamment sur cette tension qu'il instaure entre assimilation et dissimilation, que ce soit entre des entités ou des procès, ou bien au sein du personnel du récit.

DU PAREIL AU MÊME, EN PASSANT PAR L'AUTRE

Au sein des figures d'analogie, Gracq réserve à la comparaison en *comme* un statut particulier. Contrairement à la métaphore, elle met systématiquement

35 Nous soulignons.

36 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 251.

37 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 203-267.

38 « Caractéristiques qualitatives de l'expérience consciente » selon Olivier Houdé et al., *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, PUF, 1998.

en présence les réalités qu'elle réunit et les maintient dans le même temps séparées par la frontière du morphème. À ce titre, elle joue un rôle essentiel dans l'appréhension et la description du monde tel qu'il est conçu dans *Un balcon en forêt*. En premier lieu, comme on l'a vu, la comparaison peut être l'instrument du contrepoint, livrant presque simultanément deux visions d'une même réalité. Chaque objet et chaque situation du monde semblent avoir une réplique analogique visible par intermittence à travers les portes à claire-voie que *comme* ouvre dans la fiction. Instrument privilégié du rejet du principe de réalité, ce procédé illustre en particulier le déni de la guerre et de ses signes avant-coureurs par le recours au burlesque ou par une forme de refoulement dans le virtuel. Dans le premier cas, la guerre est surtout dépouillée de son esprit de sérieux ; dans le second, elle est rejetée hors du monde par la force de l'analogie : « On eût dit que la guerre n'était qu'un *incident technique* comme à la radio » (p. 37). Au reste, peu enclin à admettre que la guerre n'est pas cantonnée dans un monde parallèle³⁹, Grange conjure longtemps ses prises de conscience dans l'irréel et prononce des exorcismes contre l'Histoire en marche :

Grange observait d'un regard [...] le *farniente* bon enfant du chantier dérisoire, et, devant ce ciel énorme, ce vaste horizon oppressant des forêts, il lui montait au creux du ventre un doute obscur [...] comme si quelque calcul, ici soudain maintenant de toute évidence, s'était inexplicablement, gravement trompé d'échelle (p. 153).

Mais lorsque la guerre a commencé de déferler, le rapport des mondes semble s'inverser, et la constriction de la réalité s'engage, mais laisse subsister *in fine* la possibilité du merveilleux, « l'espoir fou » d'un « château magique » ou d'une « île préservée » (p. 229). Opérateur de clivage, donc, *comme* est aussi, on l'a dit, un marqueur de la pluralité des voix. Par son intermédiaire, celle du narrateur se fait parfois plus dense, plus opaque, plus présente, mais ailleurs elle se laisse au contraire habiter totalement par la conscience du personnage. Par-dessus tout, cependant, *comme* est un creuset où les formes se mêlent et échangent sans cesser d'être elles-mêmes⁴⁰. En somme, quand la métaphore réécrit le monde en agissant sur les mots qui permettent de le dire et de le penser, la comparaison place en surimpression le réel et son double analogique, et c'est à ce titre que *comme* est l'un des instruments essentiels du « rêve éveillé » qu'est *Un balcon en forêt*.

³⁹ Le thème de l'autre monde est une constante de l'œuvre (voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 193) : perçu à distance à travers la lunette (p. 31), monde lointain de la Belgique (p. 39), monde fictif du théâtre (p. 188 et *passim*).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 254.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Julien Gracq

- GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989 et t. II, 1995.

Autres ouvrages cités

- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.
- DEFRANCO, Bart, *L'Interrogative enchâssée*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005.
- DESMETS, Marianne, *Les Typages de la phrase en HPSG : le cas des phrases en comme*, thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2001.
- FOURNIER, Nathalie & FUCHS, Catherine, « Que et comme marqueurs de comparaison », *Lexique* (Villeneuve-d'Ascq), n° 18, à paraître.
- FUCHS, Catherine & LE GOFFIC, Pierre, « La polysémie de *comme* », dans *La Polysémie*, dir. Olivier Soutet, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GRADY, Joseph, OAKLEY, Todd & COULSON, Seana, « Blending and Metaphor », dans *Metaphor in Cognitive Linguistics*, dir. R. Gibbs & G. Steen, Amsterdam, John Benjamins, 1999.
- HOUDÉ, Olivier, *et al.*, *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, PUF, 1998.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 [trad. *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985].
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- LEROY, Sarah, « Sale comme un peigne et méchant comme une teigne », dans *Intensité, comparaison, degré, Travaux du CERLICO*, n° 17-1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MONNERET, Philippe, *Le Sens du signifiant*, Paris, Champion, 2003.

- MURAT, Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, t. II : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.
- PIERRARD, Michel, « Comme, relateur de prédicats », *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, n° 25-2, 1999.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français*, Paris/Gap, Ophrys, 1999.
- STERN, Joseph, *Metaphor in Context*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

RÉSUMÉS

Sabine Lardon, « *L'Olive* de Du Bellay et le “doux grave stile” »

À la différence de Ronsard qui revendique dans le *Second Livre des Amours* l'abandon d'un ton « hautement grave » au profit d'un « mignard et doux stile », Du Bellay dans *L'Olive* semble vouloir concilier les deux registres. Le « doux grave stile » qu'il attribue à sa dame (sonnet 65, v. 10) peut alors se lire de manière métopoétique pour qualifier le recueil. À l'aide des traités de stylistique grecs de Démétrios de Phalère, de Denys d'Halicarnasse et d'Hermogène, nous tenterons d'en saisir les principaux critères, puis de les appliquer à l'analyse du sonnet 24 de *L'Olive*.

Jean-Charles Monferran, « “La teorique e la pratique sont deus seurs si gemelles” : *La Deffence* et *L'Olive* »

L'article porte sur l'interaction de *La Deffence* et du recueil qui lui est adjoint en 1549, composé de *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques*. La première partie examine comment l'opuscule « théorique » annonce et commente à la fois le recueil poétique, ce dernier constituant une anthologie de *La Deffence* et une application de ses principes. La seconde partie montre que *L'Olive* et les poèmes qui l'accompagnent ne se contentent pas d'illustrer le programme défini par le manifeste mais poursuivent, à leur manière, l'analyse de la poésie, de ses enjeux et de son langage. La conclusion signale enfin que *La Deffence* n'échappe pas à l'attraction du texte poétique, recourant à une prose illustre, fondée sur le nombre et la métaphore.

Laurent Susini, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou »

On montre ici comment la conception d'une grâce persuasive et coopérante empruntée par Rotrou à la Compagnie de Jésus fonde et structure l'adoption des grands principes de la rhétorique jésuite des peintures par *Le Véritable Saint Genest*.

L'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style semble imposer à l'écrivain une contrainte spécifique, celle de maintenir l'homogénéité de son lexique et une unité d'écriture. Telle est du moins la difficulté que Diderot lui-même soulignera à propos des termes d'art, dans un *Salon* ultérieur, celui de 1765 : « Permettez, écrit-il à Grimm, que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, *heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux*, que vous avez tant entendus ».

Exhibés en mention, ces mots d'atelier se présentent en un bouquet d'adjectifs, et il est vrai que la critique passe par la caractérisation dont cette partie du discours est au premier chef détentrice. Diderot se pose là un vrai problème d'esthétique : comment incorporer ce lexique qui est fait pour garder son autonomie technique, faut-il tenter d'atténuer les disparités ou au contraire jouer sur un effet de marqueterie, sur l'insistance des répétitions ? Après un rappel des caractéristiques principales d'un vocabulaire de spécialité et du projet du salonnier, traducteur par la variété des styles de celle des pinceaux, l'étude propose une série de définitions des concepts organisateurs de cet ensemble descriptif et critique. L'étude s'attache ensuite à retracer le tri sémantique dont font l'objet les adjectifs retenus, les plus fréquents et les plus représentatifs des dominantes de cette terminologie. On s'interrogera successivement sur la résolution ou le maintien de la polysémie, sur la pertinence des couplages antonymiques et l'axiologie qui s'en dégage, sur la non-synonymie compensée par un éclairage réciproque au sein d'une parenté notionnelle. Enfin, on verra comment des substitutions radicales disqualifient ou du moins dépassent les termes d'art, comme s'ils constituaient un écran à l'immédiateté de l'impression qu'ils s'employaient pourtant à transcrire. Pour chacun de ces volets, un adjectif emblématique ouvrira l'analyse : *grand* pour la polysémie, *large* pour la polarité axiologique, *fier* pour la spécialisation dans une aire sémantique, *vrai* enfin, remplacé par *réel*, puis ménageant une épiphanie de présentatifs, symboles de cet effacement de la médiation des termes d'art au profit d'un investissement par la sensation.

156

Frédéric Calas, « Le dialogue imaginé : l'autre scène des *Salons* de Diderot »

Le projet est de rendre compte de l'autre versant du texte des *Salons*, celui qui vient à la fois encadrer le texte (la scène épistolaire), lui servant de scénographie, et surtout celui qui vient doubler le discours premier consacré à la description et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène qui feuillette le texte, qui le met en perspective, qui le double parfois, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des

tableaux. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. C'est cette tension que nous nous proposons d'examiner à la lumière des théories pragmatiques et des théories de l'analyse du discours. Outre une hétérogénéité parfaitement visible entre les différentes strates énonciatives formant le texte, c'est aux modulations du dire que nous nous intéresserons et à la façon dont, *ad phantasma*, Diderot crée un autre possible, c'est-à-dire un autre tableau que celui qu'il a pu observer dans l'exposition. Ce détour par le dialogue s'inscrit dans une démarche argumentative qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, est dans les *Salons* une démarche critique, se révélant d'une sévérité absolue, car l'écrivain prend alors le pas sur le peintre pour lui montrer ce qu'il n'a pas su faire, et que les pouvoirs de l'imagination rendent soudain possible.

Catherine Fromilhague, « Les constructions détachées, du simple à "l'exprès trop simple", dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine »

Dans le recueil critique, publié en 1884, où il rassemble ses réflexions sur quelques *Poètes maudits*, Verlaine consacre un article à Rimbaud : il y caractérise l'évolution de sa poésie par le passage à ce qu'il appelle « le naïf, le très et l'exprès trop simple ». Formule oxymorique, dont la construction même repose sur la tension entre une apparente absence d'élaboration discursive et la recherche qui la sous-tend. Une tension analogue nous paraît constituer l'un des foyers esthétiques des deux recueils étudiés ; par l'élaboration syntaxique minimale qui est leur marque, les constructions détachées, aux formes et aux occurrences très nombreuses, illustrent des orientations esthétiques dont nous voudrions identifier quelques principes.

La notion de construction détachée n'ayant pas une extension identique pour tous les linguistes, nous proposons une rapide typologie de ces constituants périphériques : aux diverses appositions, il convient d'ajouter les compléments de phrase, ensemble de segments adjoints tels que des adverbes, des GN compléments circonstanciels, des propositions relationnelles, etc. Dans nos textes, les structures apposées, avec leur élaboration syntaxique minimale, constituent la plus grande partie des structures à détachement, et leur forme particulière permet de parler à leur sujet de stylèmes : groupes nominaux marqués par la tendance à l'indépendance fonctionnelle, constructions assimilables à des tmèses, usage du tiret et de la parenthèse, adjectifs mono- ou disyllabiques entre virgules, etc. Nous n'évoquerons qu'incidemment les autres formes de constructions détachées.

Une telle pratique de la discontinuité syntaxique ouvre trois axes de réflexion :

- elle caractérise une poésie anti-discursive et anti-éloquente, marquée par l'absence de marques de hiérarchie syntaxique, et par l'insertion libre d'incidentes qui introduisent de façon plus ou moins explicite des décrochages énonciatifs ;
- par le rythme qu'elle impose, elle crée un effet de voix, avec des structures accentuelles peu convenues et des discordances métriques propres à une énonciation poétique libérée ;
- tout cela fonctionne toutefois sur le mode du paradoxe pragmatique : cette pseudo-spontanéité crée souvent des structures syntaxiques complexes, dominées par la syllepse grammaticale, qui mettent notamment en question la limite entre apposition et juxtaposition. En outre, une telle condensation syntaxique fait tendre le poème vers la poésie pure. La figure de Mallarmé se surimpose parfois au texte verlainien.

158

Nicolas Wanlin, « La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* »

Dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*, Verlaine élabore une forme particulière d'énonciation. Le sujet lyrique s'y dérobe et manifeste une crise de la subjectivation poétique. Celle-ci prend la forme d'une extériorisation des instances de l'intime, d'un usage remarquable de l'expression impersonnelle, d'une dissolution de l'individu dans la pluralité ou encore d'un jeu sur les pronoms personnels tendant à remettre en cause la subjectivité de l'expression personnelle. Ces phénomènes convergent pour donner l'idée d'une désubjectivation de l'énonciation lyrique.

Marion Colas-Blaise, « Éléments pour une poétique de l'entre-deux : une lecture sémiolinguistique d'*Un balcon en forêt* »

Partant de l'idée qu'*Un balcon en forêt* propose une mise à distance de la guerre et du modèle historique au profit d'une focalisation sur la vie intérieure du protagoniste – ce qui le distingue du *Rivage des Syrtes* – on se propose d'analyser les formes que revêt le rendu plus ou moins direct des perceptions et/ou pensées, c'est-à-dire des tentatives de sémiotisation de l'*intervalle* – de l'espace-temps prélevé sur l'enchaînement des événements – que le personnage vise à habiter de l'intérieur.

Le cadre théorique et méthodologique est double : d'une part, il est fourni par les analyses linguistiques des types de représentation des contenus de perception et/ou pensée de l'énonciateur (voir, essentiellement, les travaux d'A. Rabatel) ; d'autre part, sont convoqués les concepts et les modèles de la sémiotique tensive

(voir, surtout, les travaux de J. Fontanille et de C. Zilberberg), qui fournissent un soubassement à une typologie des points de vue et permettent de rendre compte de la dynamique discursive.

Enfin, l'angle choisi est particulier : loin de la théorie de l'auxiliarité de la ponctuation, il s'agit de montrer que certains ponctèmes – le tiret (avant tout le tiret simple), le deux-points et le point-virgule – contribuent directement à l'expression linguistique de cette « intériorisation » du récit.

Antoine Gautier, « “La clairière était comme une île...” : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* »

Le mot *comme* se distingue par une grande variété d'effets de sens et de distributions. Si le texte d'*Un balcon en forêt* permet d'appréhender une large part de cette diversité, ce sont les types identifiés comme *comparatifs* et *approximants* qui occuperont l'essentiel de ce travail. Leur contiguïté sémantique et l'isomorphisme de leurs contextes distributionnels suffiraient à justifier un tel rapprochement, mais c'est le rôle fondamental qu'ils jouent dans l'écriture de Gracq (Murat, 1983), et plus encore dans celle d'*Un balcon en forêt*, qui y convie en premier lieu. Car l'étude du morphème *comme*, en s'attachant en particulier à ce double aspect d'opérateur d'analogie et d'opacifiant du *dire*, semble propre à éclairer certains aspects de la poétique de l'œuvre.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Préface	
Jean-Louis de Boissieu.....	9
JOACHIM DU BELLAY	
<i>L'Olive</i> de Du Bellay et le « doux grave stile »	
Sabine Lardon.....	15
« La théorie et la pratique sont deux sœurs si gemelles » :	
<i>La Deffence et l'Olive</i>	
Jean-Charles Monferran.....	29
JEAN DE ROTROU	
Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans <i>Le Véritable Saint Genest</i> de Rotrou	
Laurent Susini.....	45
DENIS DIDEROT	
Termes d'art dans les <i>Salons</i> :	
Diderot et la caractérisation adjectivale, entre technicité et liberté impulsive	
Françoise Berlan.....	61
Le dialogue imaginé :	
l'autre scène des <i>Salons</i> de Diderot	
Frédéric Calas.....	79

PAUL VERLAINE

Les constructions détachées, du simple à « l'exprès trop simple »,
dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine
Catherine Fromilhague.....95

La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*
Nicolas Wanlin.....111

JULIEN GRACQ

Éléments pour une poétique de l'entre-deux :
une lecture sémiolinguistique d' *Un balcon en forêt*
Marion Colas-Blaise.....127

« La clairière était comme une île... ».
162 Comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt*
Antoine Gautier.....143

Résumés.....155